

ANÁLISE E TRADUÇÃO DO POEMA “LABIRINTO”, DE BORGES

ANALYSIS AND TRANSLATION OF THE POEM "LABYRINTH", FROM BORGES

Andrea Cesco

Professora adjunta do Depto. de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina
Professora da Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET).
andrea.cesco@gmail.com

RESUMO

Uma parte importante da obra de Borges consiste em reflexões sobre a literatura e a metafísica. Esta dimensão especulativa é inseparável do seu trabalho de narrador ou de poeta. Borges não aceita nenhuma possibilidade literária que não tenha sido submetida a rigorosas explorações conceituais e que, ao contrário, cada invenção, cada poema, lhe proporciona um novo horizonte de exercícios mentais que, por sua vez, se transformarão em possibilidades inventivas. O poema que me proponho a analisar, “Laberinto”, faz parte do *Elogio de la sombra*, de 1969, seu quinto livro de versos. Além da análise do poema, vou comparar o original com duas traduções para o português, sendo que uma é a 1ª edição, de 1971, e a outra é a 2ª edição revisada, de 2001.

Palavras-chave: Borges. Poesia. Labirinto. Tradução.

ABSTRACT

An important part of the work of Borges consists of reflections on literature and metaphysics. This speculative dimension is inseparable from his work as a poet or narrator. Borges doesn't accept no literary possibility, that has not been subjected to rigorous conceptual explorations and that, conversely, every invention, every poem, gives a new horizon of mental exercises which, in turn, will become inventive possibilities. The poem that I propose to analyze "Labyrinth" is a part of "Cheer of shadow", 1969, his fifth book of poetry. Besides the analysis of the poem, I will compare the original with two translations into Portuguese, one of which is the 1st edition, 1971, and the other is the second revised edition, 2001.

Key words: Borges. Poetry. Labyrinth. Translation

*La poesía no es menos misteriosa que los
otros elementos del orbe. [...]¹*

Já no prólogo, Borges deixa claro que não é possuidor de uma estética; também nos revela alguns de seus hábitos na hora de compor os poemas: entre outros, prefere as palavras habituais às palavras assombrosas, gosta de provocar pequenas incertezas no leitor, narrar os fatos como se os entendesse completamente, além de evitar argentinismos, arcaísmos, hispanismos e neologismos.

O tema principal do poema, como o próprio título já deixa claro, é o labirinto. E Borges usou e abusou desse símbolo em inúmeras páginas da sua obra. O labirinto está relacionado com a angústia do infinito, e é “símbolo emaranhado, cujo interior os mortais tentam decifrar o sentido, sem encontrar a saída nem compreender o monstruoso orbe que os contém” (PASCUAL, 2000, p. 71). Símbolo da desordem e da perplexidade do homem, essa imagem compõe relatos, como “La casa de Asterión”, “La muerte y la brújula”, “La biblioteca de Babel” e “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Pascual ainda nos fala que esta imagem, o labirinto, gera um abundante léxico que a nutre e enriquece, a fim de expressar mais eficazmente a complicada maranha que é o universo. Segundo ele, os substantivos “sinuoso”, “intrincado”, “inextricável” e “tortuoso”, assim como os verbos “tecer”, “entretecer” e “urdir”, aparecem frequentemente associados à palavra labirinto (2000, p. 91). E podemos comprovar a presença deste léxico no poema que aqui será analisado. Encontramos o verso “maraña de interminable piedra entretejida”, e também outros termos que acabam por referir-se ao labirinto, como “negro crepúsculo”, e o “camino que se bifurca en otro”.

Em uma entrevista com María Esther Vázquez, ela pergunta quando, onde e por que aparece o labirinto como tema. Borges lhe responde que se lembra de um livro das sete maravilhas do mundo, sendo que entre elas estava o labirinto de Creta. Ele pensava que se o desenho fosse bem examinado com a ajuda de uma lupa, poderia ver o Minotauro. Além disso, o labirinto, para Borges, é um símbolo evidente de perplexidade, uma das emoções mais comuns da sua vida. E continua explicando que para ele expressar essa perplexidade,

que o acompanhou ao longo de toda a sua vida e que tornam muitos dos seus próprios atos inexplicáveis até mesmo para ele, escolheu o símbolo do labirinto (1977, p. 52).

Antes de passar a análise propriamente dita do poema, gostaria de ressaltar que diferente do que acontece com os seus relatos, percebemos que os versos borgianos expressam de uma maneira mais direta e cristalina as idéias estéticas do autor. Pascual comenta que a personalidade poética do autor se fundamenta no filosófico e no literário, e raramente no estímulo sensorial. O mais freqüente é que seus versos abordem a ressonância emotiva de uma idéia, da sua admiração por personagens históricos ou da sua preocupação pelo próprio labor poético (2000, p. 106). Vamos perceber isso neste poema, em que ele faz alusão à lenda do Minotauro.

LABERINTO

- 1** No habrá nunca una puerta. Estás adentro **a**
- 2** y el alcázar abarca el universo **b**
- 3** y no tiene ni anverso ni reverso **b**
- 4** ni externo muro ni secreto centro. **a**
- 5** No esperes que el rigor de tu camino **c**
- 6** que tercamente se bifurca en otro, **a**
- 7** que tercamente se bifurca en otro, **a**
- 8** tendrá fin. Es de hierro tu destino **c**
- 9** como tu juez. No aguardes la embestida **d**
- 10** del toro que es un hombre y cuya extraña **e**
- 11** forma plural da horror a la maraña **e**
- 12** de interminable piedra entretejida. **d**
- 13** No existe. Nada esperes. Ni siquiera **f**
- 14** en el negro crepúsculo la fiera. **f**

Quanto ao aspecto formal, apesar de aparentemente ter uma estrofe única, este é um soneto inglês, formado por três quartetos independentes e um dístico, composto de 14 versos hendecassílabos. Um soneto bem a Shakespeare. Vale lembrar que Borges se valeu dessa estrutura inglesa do soneto várias vezes como, por exemplo, no poema “El otro” (1996, V. II, p. 268).

Quanto à acentuação dos versos, eles podem ser chamados de “llanos”, porque todos terminam com uma palavra em que a sílaba tônica será sempre a penúltima. Quanto às rimas

em final de verso, estas são consoantes perfeitas (**adentro** – **centro** / **universo** – **reverso**). Mas, nas estrofes as disposições das rimas serão as seguintes:

A,B,B,A	Rima intercalada ou interpolada	1ª estrofe
C,A,A,C	Rima intercalada ou interpolada	2ª estrofe
D,E,E,D	Rima intercalada ou interpolada	3ª estrofe
FF	Emparelhadas ou Paralelas	4ª estrofe

Aqui se aplica bem o comentário de Arturo Pascual. Ele diz que na medida em que Borges foi ficando cego, a poesia se converteu em algo que ele podia ver mentalmente. Graças a sua memória era capaz de recordar os versos que ia criando, e que eram ditados posteriormente, porém isso seria mais fácil se pudesse contar com o auxílio de uma métrica e de uma rima determinadas. Então, segundo ele, Borges foi aos poucos abandonando os versos livres em favor da rima clássica: Borges dizia que “el verso regular es, por así decirlo, transportable” (2000, p. 109).

Ainda quanto às estrofes, é importante ressaltar que todas elas iniciam com palavras negativas, caracterizando assim uma aliteração.

1º verso	No habrá [...]	Este não está no início e sim no meio do verso
5º verso	No esperes [...]	
9º verso	No aguardes [...]	
13º verso	No existe.	

Temos ainda, neste poema, as rimas internas. Nos versos 2 e 3, junto com “**universo**” e “**reverso**”, vai aparecer “**anverso**”; nos versos 3 e 4, “**ni anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro**” (anáfora). Nestes últimos dois versos, além do “**ni**” a letra “**t**” também ajudará na sonoridade. Já, nos versos 8, 9 e 10, percebam a sonoridade das letras grifadas:

Tendrá fin. **Es** de hierro tu **destino**
 Como tu **juez**. No **aguardes** la embestida
 Del toro que **es** un hombre y cuya extraña [...]

E nos últimos dois versos do poema outra vez a sonoridade será dada através da aliteração: “**No** existe. **Nada** esperes. **Ni** siquiera / **en el negro** crepúsculo la fiera.”

Agora, retomando o tema do labirinto, Mauro Eduardo Pommer afirma que o labirinto se situa como o lugar do outro, aquele Outro representante da entrada do ser humano no universo da cultura; o Outro que, ao instaurar a Lei, permite a instauração para o indivíduo do mundo como linguagem. Conclui ele:

Assim, aquele Outro aprisiona o Eu no labirinto da linguagem, permitindo ao indivíduo que “um Outro” passe a falar por ele, que ele se torne efetivamente um estranho a si mesmo, na medida em que o inconsciente passa a falar com autonomia sua linguagem cifrada. O labirinto é a construção abstrata, feita de signos que deslizam interminavelmente sobre si mesmos, onde o Eu se sente prisioneiro de um Outro. (1991, p. 107)

E é neste sentido que também se aplica a idéia do panteísmo utilizada por Borges. Para ele o que realmente interessa é o estético-filosófico². A idéia de que todo homem é todos os homens, e que não há ninguém que não seja o universo; a idéia de pluralidade do ser. Vejamos como na penúltima estrofe, nos versos de 9 a 12, ela está presente.

[...] No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.

Agora procurarei realizar uma interpretação do poema. A primeira estrofe deixa claro o que seria um labirinto: uma enorme fortaleza, segura, sólida, que contém o universo todo, sem porta, sem delimitações de espaço, sem frente nem verso, sem que se saiba sequer onde fica o centro. E esse labirinto significa o próprio caos. E o Outro, a pessoa a quem o narrador se dirige, que não é identificado, podendo ser qualquer um de nós ou até ele mesmo, encontra-se dentro deste labirinto, “Estás adentro”.

Porém, este eu lírico, que se dirige a uma outra pessoa, denuncia nos próximos quatro versos as inabaláveis e intransponíveis barreiras, e frisa que elas nunca terão fim. Ele é implacável em afirmar que não adianta ter esperanças porque esse labirinto, entrelaçado e intrincado, jamais acabará. E ele é maciço, sólido, assim como o juiz do teu destino, que o irá sentenciar ferozmente. O destino está traçado, e ele é pesado e rigoroso como o ferro e o juiz que o julgará. A dureza do ferro faz menção aos sacrifícios do caminho no decorrer da vida. Há uma desesperança: não percas tempo aguardando um resultado que já foi de antemão sentenciado.

No esperes que el rigor de tu camino

Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. [...]

Nos versos seguintes, 3^a estrofe, ele vai continuar salientando que “tu” não debes esperar nada, absolutamente nada; nem a investida do touro que é um homem, cuja forma plural causa horror. Isso nos remete a lenda do minotauro, que foi mandado para um labirinto³. E essa relação homem-touro nos remete a robustez, a força, a masculinidade do homem, pois o touro é um boi não castrado. E esse touro, que também é um homem, tem uma forma plural, que nos causa horror (aqui temos outra vez a idéia de pluralidade do ser, tão exaustivamente abordado por Borges). Mas, na verdade, como afirma o eu lírico, não debes esperar por ele, porque ele não existe.

[...] No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida

O último verso desta estrofe, “de interminable piedra entretejida”, volta a nos remeter à idéia do minotauro que estava preso no labirinto de Creta, labirinto de intermináveis pedras emaranhadas. E nos últimos versos do poema a negação é o que impera e os finaliza, remetendo ao início do poema, numa idéia de circularidade, “No existe. Nada esperes”. Mais uma vez a desesperança e aflição extrema: “ni siquiera en el negro crepúsculo la fiera”, ou seja, a escuridão, o nada.

Posso dizer que a idéia deste poema está inserida em vários outros poemas de Borges que tratam deste tema; ou seria melhor dizer que os outros estão inseridos neste, aludindo assim a idéia de circularidade e pluralidade. Do mesmo modo, no poema “Laberinto”, de *Atlas* (1996, V. III, p. 434), ou “El laberinto”, de *Elogio de la sombra* (1996, V. II, p. 364), as idéias contidas se mesclam com este analisado, e Borges salienta que ali muitas gerações se perderam neste emaranhado de pedras, assim como ele e Maria Kodama se perderam no tempo.

E isso me faz lembrar o poema “Emparedado” de Cruz e Sousa, em que ele diz que “mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... [...] E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas!”⁴.

Não estaria, então, o eu lírico se referindo a ele próprio, o ser estranho, que poderia também ser o outro, assim como o Minotauro? “Qual a imagem do Minotauro, senão a imagem do Outro? O Minotauro é o Outro”⁵.

Faz sentido dizer isso, porque o Minotauro é o monstro que devora, é o outro, assim como o labirinto que metaforicamente transforma-se num monstro que também devora. O próprio Borges fala que “a imagem do labirinto convém à imagem do Minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa haja um habitante monstruoso” (1997, p. 664). Em *La casa de Asterión* (1996, V. I, p. 569), o Minotauro é quem vai descrever a sua casa – o labirinto –; é ele quem tem a fala.

O estilo de Borges é construído a partir de alguns destes traços que vimos que, segundo Pascual, refletem a unidade na multiplicidade.

Implican un contrasentido al situar la complejidad en lo singular e insistir en la noción de una identidad general entre todas las cosas. Es por ello que la riqueza del mundo aparece frecuentemente resumida en un solo objeto, o la multiplicidad de los destinos humanos en un solo individuo (2000, p. 96-7).

A partir daqui procurarei analisar as duas traduções deste poema, realizadas em diferentes épocas, por Alfredo Jacques (1971) e Carlos Nejar (2001).

Farei a análise e a comparação das duas traduções de forma concomitante, pois a segunda, de 2001, sofreu apenas algumas pequenas modificações. Entretanto, antes de mais nada, devo dizer que para mim os tradutores optaram por uma tradução bem literal, palavra-por-palavra.

LABERINTO

- 1 No habrá nunca una puerta. Estás adentro **a**
- 2 y el alcázar abarca el universo **b**
- 3 y no tiene ni anverso ni reverso **b**
- 4 ni externo muro ni secreto centro. **a**
- 5 No esperes que el rigor de tu camino **c**
- 6 que tercamente se bifurca en otro, **a**
- 7 **que tercamente se bifurca en otro,**
- 8 tendrá fin. Es de hierro tu destino **c**
- 9 como tu juez. No aguardes la embestida **d**
- 10 del toro que es un hombre y cuya extraña **e**
- 11 forma plural da horror a la maraña **e**
- 12 de interminable piedra entretejida. **d**
- 13 No existe. Nada esperes. Ni siquiera **f**

14 en el negro crepúsculo la fiera. **f**

Borges. Jorge Luis. *Obras Completas*. V.II. Barcelona, Emecé, 1996. (p. 364)

LABIRINTO

- 1** Não haverá nunca uma porta. Estás dentro **a**
- 2** E o alcácer abarca o universo **b**
- 3** E não tem nem anverso nem reverso **b**
- 4** Nem externo muro nem secreto centro. **a**
- 5** Não esperes que o rigor de teu caminho **c**
- 6** Que teimosamente se bifurca em outro, **a**
- 7** Que obstinadamente se bifurca em outro, **a**
- 8** Tenha fim. É de ferro teu destino **c**
- 9** Como teu juiz. Não aguardes a investida **d**
- 10** Do touro que é um homem e cuja estranha **e**
- 11** Forma plural dá horror à maranha **e**
- 12** De interminável pedra entretecida. **d**
- 13** Não existe. Nada esperes. Nem sequer **f**
- 14** No negro crepúsculo a fera. **f**

Borges, Jorge Luis. *Elogio da sombra; poemas*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. *Perfis; um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, 1971. (p. 15)

LABIRINTO

- 1** Não haverá nunca uma porta. Estás dentro **a**
- 2** E o alcácer abarca o universo **b**
- 3** E não tem nem anverso nem reverso **b**
- 4** Nem externo muro nem secreto centro. **a**
- 5** Não esperes que o rigor de teu caminho **c**
- 6** Que teimosamente se bifurca em outro, **a**
- 7** Tenha fim. É de ferro teu destino **c**
- 8** Como teu juiz. Não aguardes a investida **d**
- 9** Do touro que é um homem e cuja estranha **e**
- 10** Forma plural dá horror à maranha **e**
- 11** De interminável pedra entretecida. **d**
- 12** Não existe. Nada esperes. Nem sequer **f**
- 13** A fera, no negro entardecer. **f**

Borges, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques; revisão da tradução: Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. 2^a ed. São Paulo, Globo, 2001. (p. 31)

No caso da primeira tradução, de 1971, eles mantiveram o mesmo número de versos do original (14). Já, na edição revisada de 2001, um verso acabou sendo excluído, restando assim 13 versos (mais adiante voltarei a esse assunto). Podemos perceber que as duas traduções diferem bem pouco do original, quanto à escolha de palavras. No caso daquelas que tinham o mesmo significado e mesmo som nas duas línguas, estas foram mantidas. No caso da 1^a edição, de 1971, nos últimos dois versos do poema, não houve sequer alguma alteração na posição das palavras no verso, perdendo assim a rima e um pouco da sonoridade, em favor da tradução palavra-por-palavra.

Mauri Furlan, em sua tese de doutorado, vai comentar que Etienne Dolet, em seu texto “La maniere de bien traduire d’une langue en aultre”, quando aborda a quinta regra, nos fala que “no es bastante con que el traductor cuente con él término propio y elegante, es menester una buena conjunción de las palabras. Éstas deben seguir un orden y disposición muy estudiados, deben estar perfectamente colocadas en el lugar que les corresponde” (2002, p. 230). E é justamente isso que acontecerá aqui nesta tradução de 1971, a falta de articulação entre as palavras do verso vai ocasionar numa falta de sonoridade. Dolet adverte que sem essa harmonia “les sentences ne peuvent étre graves et avoir leur poids requis et légitime” (*idem*). Em suma, o esplendor das palavras ainda é pouco, se a sua ordem e a sua sintaxe forem indevidas.

Estes versos são os únicos que perdem a sonoridade final, pois a palavra “siquiera” acaba perdendo, na tradução, o “a” final, quebrando assim a rima que deveria continuar existindo. O mesmo não acontece com os outros versos, porque as palavras finais e seus respectivos sons são idênticos, nas duas línguas trabalhadas, o que, neste caso, acaba facilitando muito a tradução, em função da proximidade das duas línguas.

No caso da tradução revisada de 2001, este problema acima será resolvido. A palavra “fera” teve que mudar de posição para dar lugar à palavra “entardecer”, caso contrário a rima final não ocorreria. Então, “siquiera” e “fiera” mudaram para “sequer” e “entardecer”.

Com uma pequena mudança no verso, em que ocorre a alteração na ordem das palavras, preserva-se a rima final e a sonoridade, antes deixada de lado, em função da exatidão e do rigor na ordem das palavras. Segundo Paulo Henriques Britto, “na tradução do poema, deveremos tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua original” (2002, p. 59). Neste caso, o esquema de rimas, “elemento poético mais regular”, de acordo com Britto, “deverá ser recriado na tradução”. Entretanto, neste caso, esse esquema não precisou ser recriado pelos tradutores, mas apenas mantido.

Para se ter uma idéia da literalidade do poema, até o número de palavras existentes em cada verso foi possível manter igual nos poemas (original e traduções), com exceção de dois versos. O que acontece é que nos versos 11 e 14, em função da contração de uma preposição com um artigo (verso 14 ‘a + a = à’ // verso 11 ‘em + o = no’), no português acaba-se perdendo uma palavra, o que não ocorre no espanhol (no = en + el // à = a + la).

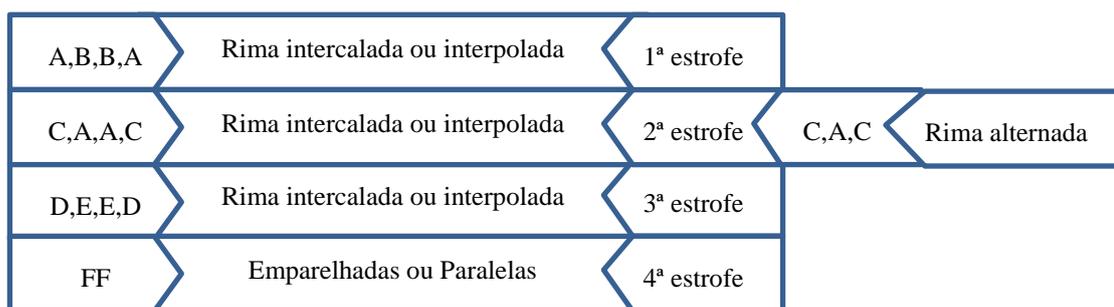
Quanto ao fato de no original os versos serem hendecassílabos, na tradução isso já não será mantido com o mesmo rigor. Na tradução os versos oscilarão entre onze e doze sílabas. Segundo Britto, “como a métrica não é rigorosa, pode não ser necessário reproduzir

com perfeição a configuração acentual dos versos” (2002, p. 59). Porém, quanto à acentuação dos versos, eles continuarão sendo graves. Quanto às rimas em final de verso, estas também serão consonantes perfeitas. As estrofes continuarão sendo quatro, e as disposições das rimas também serão as mesmas do original, com exceção dos últimos dois versos que já comentei.

No segundo verso a tradução da palavra “alcázar” para o português “alcácer” (origem árabe) acaba sendo uma boa escolha dos tradutores, pela semelhança de som, apesar de mais arcaica e desconhecida; pois se optasse por alguns sinônimos como fortaleza, castelo, palácio, estas não teriam uma sonoridade tão precisa como a palavra escolhida. Porém, nos versos 6 e 7, que no original são versos repetidos, no português, edição de 1971, se optará por uma exploração dos sinônimos, “teimosamente” e “obstinadamente”, ao invés da repetição.

que **tercamente** se bifurca en otro,
 que **tercamente** se bifurca en otro, (espanhol)
 Que **teimosamente** se bifurca em outro,
 Que **obstinadamente** se bifurca em outro, (português, 1971)

No entanto, a edição revisada de 2001 opta por excluir o verso de número 7, deixando apenas o verso 6: “Que teimosamente se bifurca em outro”; e isso ocorre sem que ao menos seja lançada uma nota de rodapé explicativa por parte dos tradutores. Que critérios teriam sido usados na tomada desta decisão? Acredito ter sido este um ato impensado e falho, pois acaba alterando não só o número de versos do poema, mas também as rimas que deixam de ser intercaladas nesta terceira estrofe. Com este ato deixamos de ter um soneto inglês.



Gostaria de ressaltar também algo que me chamou a atenção, no que diz respeito à forma do poema. No original, como já comentei antes, Borges usa letras maiúsculas no início dos versos somente quando estas dão início a uma estrofe (No habrá... / No esperes... / No aguardes... / No existe...), sendo que nos demais versos as letras iniciais virão em minúsculas. Para mim isto é certamente uma marcação de estrofe, porém sem deixar um espaço entre elas.

Já, na tradução ao português todos os versos iniciarão com a letra maiúscula, restando assim uma única estrofe. E isso acontecerá tanto na tradução de 1971 como na revisada de 2001.

Resumindo, as duas traduções acabam optando por traduzir palavra-por-palavra deste poema, porque inclusive a posição delas no verso não é alterada, com excessão do último verso na edição revisada de 2001. As rimas, ao que me parece, são mantidas porque a proximidade entre as duas línguas facilitou o serviço do tradutor. Explico: percebe-se que todas as palavras que estão no final dos versos encontram um mesmo correspondente na língua traduzida, ora porque são ortograficamente iguais nas duas línguas e inclusive com o mesmo significado, como “universo, centro, reverso e destino”, ora porque são foneticamente semelhantes, apesar da grafia diferir um pouco, como “adentro” e dentro, “otro” e outro, “camino” e caminho, entre outros. Como vimos, essa semelhança entre as línguas acaba ajudando muito.

Entretanto, como dizia Borges, nenhuma tradução pode ser considerada melhor ou pior que outra. Como sabemos tudo depende do propósito a qual se destina. Silene Moreno ressalta que, de acordo com Venutti, uma tradução é aceita pela maioria das editoras, críticos e público quando é fluente, ou seja, quando o texto parece transparente. E nesse contexto que vimos “quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor e, supostamente, mais visível será o autor ou o significado do texto estrangeiro” (Venuti, in Moreno, 2001, p. 193).

NOTAS DE FIM

¹ Borges. Jorge Luis. *Obras Completas*. V. II. Barcelona, Emecé, 1996. (p. 354)

² Colección Jorge Luis Borges – Fundación San Telmo. Argentina, Buenos Aires. Disponível em <http://www.fst.com.ar/p.htm> Acesso em 7 de abril de 2004.

³ Julio Cortázar, também centrará uma de suas primeiras obras, *Los reyes* (1949), na lenda do Minotauro. Além disso, assim como Borges, o tema do labirinto reaparecerá em *Los premios* (1960).

⁴ Disponível em <http://www.cbj.g12.br/Cruz/emparedado.html> Acesso em 03 de maio de 2004.

⁵ Fonte: O Minotauro em seu labirinto -a experiência como uma viagem de formação ou a aprendizagem do desaprender- Fabiano dos Santos. Disponível em http://www.patio.com.br/labirinto/O_Minotauro_em_seu_labirinto.html Acesso em 09 de maio de 2004.

REFERÊNCIAS

- FLORES, Ángel (compilación y prólogo). “Arte Poética” in *Expliquémonos a Borges como poeta*. 2ª ed. México: Siglo veintiuno editores, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. Borges, Jorge Luis. Elogio da sombra; poemas. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. *Perfis; um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1971.
- _____. *Obras Completas*. V. I. Barcelona: Emecé Editores, 1996.
- _____. *Obras Completas*. V. II. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____. *Obras Completas*. V. III. Barcelona: Emecé, 1996.
- _____. *Obras Completas en colaboración*. Barcelona: Emecé Editores, 1997.
- _____. *Elogio da sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques; revisão da tradução de Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. 2ª ed. revista. São Paulo: Globo, 2001.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: BERNARDO, Gustavo. (Org.). *As Margens da Tradução*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2002.
- FURLAN, Mauri. *La retórica de la traducción en el Renacimiento: elementos para la construcción de una teoría de la traducción renacentista*. Tese (Doutorado)- Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002.
- JACQUES. *Perfis; um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1971.
- MORENO, Silene. *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto de Campos a partir de suas concepções de tradução*. Dissertação (mestrado)- IEL, Unicamp, 2001.
- PASCUAL. Arturo Marcelo. *El lector de... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 2000.
- POMMER, Mauro Eduardo. **O tempo mágico em Jorge Luis Borges**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Venezuela: Monte Avila, 1977.